TABOÍÑAS INTERDIXITAIS CON CASCABEIS

Daniel S. Polo

Lugo

2026

TABOÍÑAS INTERDIXITAIS

As **taboíñas interdixitais** é unha **denominación de conveniencia** para un tipo de idiófono de colisión formado por dúas pequenas pezas planas de madeira que se colocan entre os dedos de cada man e se fan soar ao movelas para que choquen entre si. O seu uso foi tradicionalmente lúdico, máis próximo ao xogo infantil ca á práctica musical formal, aínda que en certas ocasións serviron como acompañamento rítmico en bailes ou representacións populares.

Estas taboíñas insírense entre os dedos —habitualmente entre o índice e o corazón, ou entre o corazón e o anular— e suxéitanse mediante a presión natural dos dedos, sen necesidade de cordóns nin mecanismos de fixación. Ao mover as mans, as taboíñas baten unhas contra outras producindo un son breve, seco e agudo. A técnica, aínda que sinxela, permite certo control do ritmo e da acentuación, polo que non debe subestimarse o seu potencial expresivo, especialmente cando se acompaña con canto ou danza.

O seu uso está documentado en diferentes zonas da península ibérica, aínda que baixo nomes e formas lixeiramente distintos. A diferenza das teixoletas, feitas de tella ou barro cocido, as taboíñas interdixitais son sempre de madeira, o que lles proporciona un timbre máis brando. Tampouco deben confundirse coas castañolas, que posúen unha estrutura cavada, cordón e unha técnica de execución máis complexa. Este tipo de taboíñas aparece documentado en varias rexións da península ibérica, con denominacións diversas como *tarrañuelas, palillos casteláns ou castañuelas de pau*.

Non existen, na península, representacións iconográficas precisas de taboíñas interdixitais anteriores ao século XIX, aínda que algúns estudosos suxeriron que certas imaxes da Idade Media poderían mostrar idiófonos semellantes, sen que exista consenso ao respecto. En todo caso, a súa identificación como instrumento musical serio foi escasa, pois foron consideradas tradicionalmente como parte do universo lúdico infantil. Así o refire Rodrigo Caro nos seus *Días geniales o lúdricos*, onde alude a xogos de taboíñas en mans de nenos, sen intención artística.

No ámbito organolóxico, pódeselles asignar unha función de acompañamento rítmico simple, axeitada para reforzar pulsos binarios ou ternarios nas músicas populares. A súa sinxeleza estrutural e a facilidade de execución contribuíron á súa persistencia en contornos rurais, aínda que raramente pasaron ao repertorio académico ou profesional.

Na actualidade, o termo «taboíñas interdixitais» emprégase como categoría descritiva, xa que non é unha denominación tradicional. Serve para distinguir este tipo de instrumento doutros idiófonos de colisión semellantes, como as teixoletas, que si teñen unha denominación recoñecible. A súa recuperación recente en contextos de recreación histórica ou folclore escénico contribuíu a visibilizar un patrimonio sonoro modesto, pero cheo de interese etnográfico.
.

Taboíñas interdixitais con cascabeis

Le jeune homme aux cliquettes

Atopámonos diante dun **gravado francés anónimo do século XVI**, conservado hoxe na **Bibliothèque de l'Arsenal (BnF)** e catalogado por **Gaston Schéfer** [1] no seu *Catalogue des estampes, dessins et cartes de la Bibliothèque de l'Arsenal* (1894, n.º 203 [94]). A ausencia de sinatura é habitual neste tipo de estampas soltas, de carácter popular ou semipopular, destinadas máis á circulación visual e moralizante ca ao prestixio autoral. O texto rimado que acompaña a imaxe —en francés medio— reforza a súa pertenza ao ámbito da estampa satírica ou costumista, moi difundida na Francia do Renacemento:

[1] Gaston Schéfer (1850–1921) foi un bibliotecario, erudito e home de letras francés estreitamente vinculado á Bibliothèque de l'Arsenal de París. Ingresou nesta institución en 1877 e desenvolveu alí a maior parte da súa carreira, chegando a ser un dos responsables das súas coleccións patrimoniais. Ademais do seu labor como bibliotecario, foi crítico de arte, poeta e autor teatral, mais o seu nome quedou sobre todo asociado ao traballo de catalogación e estudo dos fondos gráficos.
O seu *Catalogue des estampes, dessins et cartes de la Bibliothèque de l'Arsenal*, cuxa primeira parte se publicou en 1894, é unha obra fundamental para o coñecemento das coleccións de estampas, debuxos e mapas conservadas nesa biblioteca. Non se trata dun simple inventario, senón dun catálogo razoado, no que Schéfer describe con precisión os volumes, carpetas e pezas, achegando datos sobre autores, temas, procedencia e organización material dos fondos. Esta obra continúa a ser hoxe unha fonte de consulta indispensable para historiadores do gravado, da iconografía e do patrimonio bibliográfico francés.

Vous me voyez tel que je suis /
Je surpasse Pierre du puis /[2]
hors mis quil me faut des lunettes /
pour mieuz Jouer de mes cliquettes[3]

A referencia humorística á vista cansada e ao virtuosismo exagerado enlaza cunha tradición gráfica que combina **burla, autorrepresentación e comentario social**, próxima tanto ao mundo dos "*cris de Paris"*[4] como a certas figuras marxináis ou pintorescas da vida urbana.

Entorno social e significado da figura

O mozo representado non parece pertencer a unha elite cortesá nin a un ámbito estritamente relixioso. A súa actitude frontal, o xesto afirmativo do texto e o instrumento que empuña suxiren un **intérprete ambulante ou popular**, probablemente vinculado a contextos urbanos: festas, procesións, espectáculos de rúa ou mesmo prácticas semilitúrxicas.

[2] Pierre du Puis, tamén coñecido como Dupuis, foi un músico francés do século XVII, célebre sobre todo como intérprete da viola da gamba e como compositor vinculado ao contorno da corte francesa. Viviu aproximadamente entre 1600 e 1670 e estivo ao servizo do rei, primeiro baixo Luís XIII e máis tarde baixo Luís XIV, o que dá conta do seu prestixio profesional. Foi particularmente recoñecido polo seu virtuosismo coa viola da gamba, un instrumento de grande consideración na Francia barroca, asociado á música culta e cortesá. Precisamente por esa fama, o seu nome aparece con frecuencia en textos satíricos ou burlescos da época, onde se lle menciona como medida de excelencia musical. No verso citado, a afirmación «je surpasse Pierre du Puis» funciona como unha hipérbole humorística: o falante presume de superar a un músico célebre do seu tempo, reforzando así o ton irónico e xocoso do poema.

[3] Védesme tal como son /
supero a Pierre du Puis /
agás que preciso lentes /
para tocar mellor as miñas *cliquettes*.

[4] Os *cris de Paris* son as fórmulas breves, a miúdo cantadas ou declamadas, coas que os vendedores ambulantes e os oficios da rúa de París anunciaban os seus produtos ou servizos no espazo público, especialmente desde a Idade Media ata o século XVIII. Eran berros característicos, facilmente recoñecibles polos habitantes da cidade, e formaban parte da paisaxe sonora cotiá de París.
Co paso do tempo, eses berros deixaron de ser só unha realidade urbana para converterse tamén nun motivo cultural e artístico. Foron recollidos en textos literarios, cancións e, sobre todo, en series de gravados e estampas que representaban os distintos vendedores —augadeiros, froiteiros, barquilleiros, afiadores, músicos ambulantes— acompañados do seu «berro» escrito nun cartucho ou en forma de verso. Estas imaxes circularon amplamente e hoxe son unha fonte valiosa para o estudo da vida cotiá, dos oficios populares e da cultura urbana parisina do Antigo Réxime.
Así, cando se fala dos *cris de Paris*, non se alude a persoas concretas con nome propio, senón a un conxunto tipificado de voces e figuras populares que encarnan o mundo do comercio rúa a rúa e a sonoridade da cidade histórica.

No século XVI, este tipo de figuras sitúase nun ámbito intermedio entre o lúdico e o marginal. O gravado non o presenta como un músico "culto", senón como alguén que se define pola súa destreza cun obxecto sonoro sinxelo, case trivial, o que reforza o ton irónico do conxunto. A necesidade de "lunettes" introduce ademais unha dimensión humana e cotiá, afastada do ideal heroico.

O instrumento: as *cliquettes*

O elemento máis relevante do gravado é, sen dúbida, o instrumento que dá nome á estampa. As *cliquettes*, tal como as describe **Albert Jacquot** no seu *Diccionario práctico y razonado de instrumentos musicales antiguos y modernos* (1886)[5], son **idiófonos de colisión primitivos**, compostos por dúas ou tres pezas de óso ou madeira que se colocan entre os dedos e se fan chocar entre si.

O gravado confirma visualmente varios aspectos esenciais desa descrición. En primeiro lugar, mostra un sistema de colisión dixital no que as pezas se accionan directamente cos dedos, sen caixa de resonancia nin mango, o que permite situalas claramente dentro dos idiófonos de colisión. Ademais, a construción é extremadamente sinxela, xa que non se trata de castañolas hemisféricas, senón de taboíñas ou linguetas planas, coherentes con formas arcaicas documentadas desde a Idade Media. O detalle máis significativo, e o que converte esta estampa nun testemuño excepcional, é a presenza de cascabeis na parte superior do instrumento, exactamente como sinala Jacquot para o século XVI. Este engadido transforma o obxecto sonoro nun instrumento híbrido, no que o son seco do entrechoque se combina coa vibración metálica do cascabel.

Este trazado non é menor, pois indica un proceso de instrumentalización consciente, un paso desde o simple obxecto rítmico ou sinalizador cara a unha función musical máis definida. A coexistencia de ambos sistemas sonoros reforza a súa eficacia acústica en espazos abertos e suxire un uso performativo, pensado para ser visible e audible á distancia.

Valor documental do gravado

Desde o punto de vista organolóxico, *Le jeune homme aux cliquettes* constitúe un documento gráfico de primeira orde, xa que confirma de maneira directa unha noticia textual tardía, como a recollida por Jacquot, e permite constatar con maior seguridade a presenza das *cliquettes* con cascabeis no século XVI. No marco de investigacións sobre idiófonos de colisión medievais e postmedievais, esta estampa funciona como un elo visual entre as taboíñas medievais e as formas posteriores de castañolas máis elaboradas, achegando evidencia material dun momento de transición especialmente significativo.

[5] Albert Jacquot foi un musicólogo e erudito francés do século XIX, coñecido principalmente polo seu *Diccionario práctico y razonado de instrumentos musicales antiguos y modernos*. Esta obra, concebida como ferramenta de consulta clara e sistemática, reúne información histórica, técnica e terminolóxica sobre unha ampla variedade de instrumentos, tanto de tradición antiga como contemporáneos á súa época. O diccionario inscribese no esforzo do século XIX por clasificar e racionalizar o saber musical, e segue a ser unha referencia útil para estudos históricos, organolóxicos e lexicográficos sobre os instrumentos musicais.

Dance of Death de **Wilhelm Werner von Zimmer**

Esta imaxe da ***Dance of Death* de Wilhelm Werner von Zimmer**[6] (c. 1540) é un complemento iconográfico de grande **peso para o gravado francés do *Jeune homme aux cliquettes*, porque confirma**, amplía e matiza o uso e a percepción cultural das **taboíñas interdixitais con cascabeis** no pleno século XVI.

[6] A *Dance of Death* de Wilhelm Werner von Zimmer inscribese na longa tradición europea da **danza macabra**, un motivo iconográfico e literario que, desde finais da Idade Media, representa a universalidade da morte e o seu poder igualador sobre todas as condicións sociais. Nesta obra, a Morte aparece como un axente activo e burlón, que conduce ou arrastra aos vivos —reis, clérigos, nobres ou figuras do pobo— cara ao seu destino final, subliñando a fragilidade da existencia humana.
O tratamento de von Zimmer combina un ton moralizante cunha forte carga expresiva. Desde o punto de vista estilístico, a obra reflicte a sensibilidade centroeuropea de finais do século XV e comezos do XVI, con figuras expresivas, xestos marcados e unha composición que privilexia a narración secuencial.

A escena pertence ao ciclo moralizante da **Danza da Morte**, un xénero moi difundido no ámbito xermánico e franco-flamenco desde finais da Idade Media ata o Renacemento.

En *The Book of Transience*, a Morte —representada como esqueleto activo— non só acompaña, senón que **dirixe a acción rítmica**, neste caso mediante un instrumento claramente recoñecible.
A diferenza do gravado francés, onde o músico se presenta como suxeito autónomo, aquí o instrumento aparece **nas mans da Morte**, o que introduce xa unha lectura simbólica específica.

O instrumento: continuidade formal e confirmación organolóxica

O esqueleto sostén na man esquerda un conxunto de taboíñas interdixitais con cascabeis adosados, cuxa morfoloxía coincide de maneira notable co descrito por Jacquot e co visible en *Le jeune homme aux cliquettes*.
As pezas son alongadas e están dispostas para ser accionadas directamente entre os dedos, sen mediación mecánica, e os cascabeis superiores, visibles e funcionais, engaden un compoñente sonoro vibrante ao golpe seco das taboíñas.Esta imaxe resulta especialmente valiosa porque non estiliza nin idealiza o instrumento: preséntao como un obxecto sonoro recoñecible, suficientemente claro para que o espectador identifique a súa función rítmica sen ambigüidade.
Desde o punto de vista organolóxico, reforza a idea de que arredor de 1540 este tipo de *cliquettes* con cascabeis non era excepcional nin marginal, senón o suficientemente coñecido como para ser integrado nun linguaxe visual con valor simbólico.

Función simbólica fronte á función performativa

Aquí prodúcese a principal diferenza co gravado francés. En *Le jeune homme aux cliquettes*, o instrumento define unha identidade social: a do executante popular, quizais ambulante, que se presenta orgulloso da súa destreza. Na Danza da Morte, en cambio, as taboíñas con cascabeis adquiren un valor alegórico: o ritmo marca o paso inexorable cara á morte, e o son, seco e tintineante, asóciase ao movemento, á danza forzada e ao tempo que se esgota. Non é casual a elección dun idiófono de colisión para este papel. A diferenza dos instrumentos melódicos, as taboíñas con cascabeis producen un son inmediato, insistente e case mecánico, vincúlanse estreitamente co corpo e o xesto, e reforzan a idea de repetición e cadencia, conceptos centrais na iconografía da Danza Macabra.

Convergencias iconográficas franco-xermánicas

Comparada co gravado francés, esta imaxe demostra que as taboíñas interdixitais con cascabeis circulan nun espazo cultural amplo, que supera o estritamente francés e esténdese ao ámbito xermánico. En Francia, preséntanse vinculadas ao popular, burlesco e autorreferencial, mentres que no mundo xermánico intégranse nun discurso moral e escatolóxico, sen perder a súa identidade material como instrumento rítmico. Ambas representacións coinciden nun aspecto fundamental: non disimulan nin

transforman o obxecto. O instrumento móstrase recoñecible, coherente e estable na súa forma, o que indica unha tipoloxía consolidada no século XVI.

Aportación conxunta

A lectura conxunta destas imaxes permite afirmar con maior seguridade que as taboíñas interdixitais con cascabeis non son unha invención tardía nin unha rareza illada, e que o seu uso estaba plenamente asentado cara mediados do século XVI, tanto en contextos performativos reais como en representacións simbólicas. A iconografía confirma o momento sinalado por Jacquot, no que a incorporación do cascabel converte definitivamente as *cliquettes* nun instrumento musical recoñecido, e non só nun obxecto rítmico auxiliar.

Sebastian Virdung, *Musica getutscht*

Fig. 1: A gauche, «*Britschen/uff dem hafen*», *in* Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Bâle 1511.

Este terceiro exemplo —a xilografía incluída en ***Sebastian Virdung, Musica getutscht*, Basilea, 1511** [7]— é particularmente importante porque introduce **un testemuño teórico-organolóxico temperán,** anterior tanto ao gravado francés como á Danza da Morte, e permite pechar o arco comparativo entre **tratado, estampa popular e imaxe alegórica.**

[7] O *Musica getutscht* de Sebastian Virdung, publicado en Basilea en 1511, é unha obra fundacional na historia da musicoloxía e da organoloxía. Trátase dun dos primeiros tratados impresos en alemán que aborda de maneira sistemática os instrumentos musicais do seu tempo, ofrecendo descricións técnicas, esquemas de construción e recomendacións de interpretación. Virdung non se limita a enumerar instrumentos; organiza a información atendendo á súa familia, ao seu funcionamento e á súa función en distintos contextos, desde a música cortesá ata a popular, o que permite comprender a diversidade sonora do período tardomedieval e renacentista.
Ademais do seu valor técnico, o *Musica getutscht* é un testemuño cultural de primeira orde, xa que reflicte a percepción e a clasificación dos instrumentos no comezo do século XVI. Inclúe ilustracións detalladas que amosan desde o laúde e a viola ata órganos portátiles, e nalgúns casos antecipa formas e sistemas que se consolidarían en séculos posteriores. A obra evidencia tamén a circulación do coñecemento musical entre o ámbito alemán e o resto de Europa occidental, servindo como ponte entre a tradición oral e a sistematización escrita.

O contexto do *Musica getutscht* (1511)

A obra de Virdung é o **primeiro tratado impreso sobre instrumentos musicais en lingua alemá** e presenta unha intención claramente didáctica e clasificatoria. A diferenza das imaxes anteriores, aquí non hai narración nin escena: os obxectos aparecen illados, ordenados e nomeados, como realidades que existen e que deben ser recoñecidas polo lector..

As taboíñas interdixitais con cascabeis na xilografía

Na imaxe identificada como "Britschen/uff dem hafen" aprecíanse con claridade taboíñas de percusión manual asociadas a cascabeis, representadas xunto a outros instrumentos considerados "menores" ou rústicos. Aínda que o debuxo é esquemático, as pezas planas destinadas ao entrechoque manual recoñécense facilmente, e os cascabeis aparecen asociados ao instrumento, separados graficamente pero conceptualmente integrados. Non se observa ningún sistema complexo: non hai teclas, eixes nin estruturas, o que confirma o seu carácter de idiófono sinxelo. Neste caso, xa non se trata dunha imaxe ambigua ou simbólica, senón que Virdung inclúeas dentro dun catálogo explícito de instrumentos, o que indica que, a comezos do século XVI, estas taboíñas con cascabeis eran o suficientemente coñecidas e estables na súa forma como para recibir unha denominación e unha representación normativa.

Comparación cos outros testemuños

Se se comparan as tres imaxes —Virdung (1511), *Le jeune homme aux cliquettes* (s. XVI) e a *Dance of Death* (c. 1540)— obsérvase unha coherencia notable:
En **Virdung**, o instrumento existe como **tipo organolóxico**: é algo que se clasifica, se debuxa e se nomea. Non hai intérprete, porque non é necesario; o obxecto fala por si mesmo.
No **gravado francés**, o mesmo tipo de instrumento define unha **identidade social**. O mozo constrúese a si mesmo como intérprete de *cliquettes*, e o texto rimado subliña a destreza manual e o xesto repetitivo. O cascabel, visible, reforza a idea de musicalidade plena.
Na **Danza da Morte**, o instrumento carga de **valor simbólico**. As taboíñas con cascabeis xa non identifican un músico, senón o ritmo inexorable da danza macabra. A Morte non toca un laúde nin unha frauta: toca un idiófono corporal, inmediato, case mecánico.
O decisivo é que **nos tres casos o instrumento é formalmente o mesmo**. Non hai evolución radical nin invención puntual: hai continuidade.

Este exemplo de 1511 obriga a adiantar cronoloxicamente varias conclusións. As taboíñas interdixitais con cascabeis xa se atopan plenamente integradas na cultura instrumental a comezos do século XVI, e a incorporación do cascabel non debe interpretarse como un capricho iconográfico tardío, senón como unha característica estrutural recoñecida, tal como máis tarde documentará Jacquot.
Ademais, o instrumento circula simultaneamente en rexistros culturais distintos: aparece no ámbito técnico e didáctico a través de Virdung, no contexto popular e performativo

no gravado francés, e no plano alegórico e moral na Danza da Morte. Poucos instrumentos "menores" poden presumir dunha presenza tan transversal e significativa en distintos niveis da cultura visual e sonora da época.

Valor específico dos idiófonos de colisión

Dentro dunha investigación centrada nas taboíñas interdixitais, a imaxe de Virdung cumpre unha función clave, xa que ancla o instrumento na teoría musical e non só na práctica ou na iconografía marginal. Lida xunto coas outras dúas representacións, permite sostener con bastante solidez que as *cliquettes* con cascabeis non son un simple xoguete, nin un accesorio ritual ocasional, nin unha invención local francesa, senón un idiófono europeo consolidado, coñecido, nomeado e reutilizado simbólicamente ao longo da primeira metade do século XVI.

Danza da Morte de Basilea

Este último testemuño —**a xilografía da Danza da Morte de Basilea na súa edición de 1492**[8]— permite **pechar cronoloxicamente** o corpus iconográfico que se vén reunindo e, ao mesmo tempo, **profundar no sentido simbólico e sonoro** das taboíñas de colisión antes da súa plena "instrumentalización" renacentista.

A imaxe na súa tradición: Basilea e o *Totentanz*

A Danza da Morte de Basilea é un dos ciclos máis influentes de toda Europa. Deriva do mural do cemiterio dominico (hoxe perdido), pero fíxose fixar na memoria colectiva grazas a estas edicións xilográficas de 1488 e 1492. Aquí, como ben sinalas, a Morte

[8] A xilografía da Danza da Morte de Basilea na súa edición de 1492 constitúe un testemuño visual extraordinario da cultura tardomedieval e do imaxinario da morte na Europa do século XV. A obra representa a universalidade do destino humano mediante a figura da Morte, que arrastra ou conduce personaxes de todas as condicións sociais —desde nobres e clérigos ata artesáns e campesiños—, lembrando que ninguén pode escapar á súa inexorabilidade. A composición enfatiza o movemento e a acción: os corpos aparecen en xestos dinámicos, a miúdo forzados, mentres seguen o compás que marca a Morte, o que reforza a sensación de inevitabilidade e de cadencia ritualizada.
Desde un punto de vista organolóxico, a xilografía ofrece detalles significativos sobre instrumentos de percusión, como as taboíñas interdixitais con cascabeis, que a Morte sostén na man. Estes idiófonos sinxelos producen un son seco e insistente, vinculado ao xesto corporal e ao ritmo físico máis que á melodía, e funcionan como un acompañamento simbólico do paso inexorable do tempo e do destino. A representación destes instrumentos non é anecdótica: subliña como o son contribúe ao efecto dramático e alegórico da escena, convertendo o propio son nun signo da morte que avanza de maneira inevitable.
En conxunto, a xilografía de 1492 combina unha preocupación moral e didáctica cun interese pola materialidade do xesto e do instrumento, situándose como un exemplo temperán de como a iconografía da Danza Macabra integra elementos visuais e sonoros para transmitir unha lección ética e existencial de maneira inmediata e comprensible para o espectador da época.

enfróntase a un médico, figura paradigmática do saber universitario tardomedieval, cuxa ampola simboliza tanto a ciencia galénica como a súa impotencia última.
Neste contexto, **nada é anecdótico**: cada xesto, cada obxecto, ten un valor moral e alegórico.

As taboíñas nas mans da Morte: xesto, son e significado

A Morte aparece en movemento, case danzando, cos brazos erguidos. Na súa man esquerda —e de maneira máis ambigua na dereita— sostén o que, pola forma e o xesto, se identifica con taboíñas de colisión, moi próximas ás taboíñas interdixitais documentadas desde o século XIV. Non se trata de campás litúrxicas nin de instrumentos nobres, senón de idiófonos sinxelos, ligados ao corpo, ao xesto repetido e ao ritmo físico. O seu son non é envolvente nin harmónico, senón seco, insistente e inevitable, cualidades que os fan especialmente adecuados para a Danza Macabra. Neste contexto, o instrumento non acompaña a danza, senón que a provoca. A Morte non canta nin toca melodía algunha, senón que marca o compás; o entrechoque rítmico evoca o golpear dos ósos, o paso do tempo e a reiteración mecánica do destino. Trátase, dalgún xeito, dunha música da materia, non do espírito.

Relación coas taboíñas interdixitais medievais

Desde o punto de vista organolóxico, esta imaxe resulta crucial porque precede aos exemplos do século XVI e amosa unha fase aínda non "musicalizada" en sentido pleno, pero xa claramente sonora. As taboíñas non están acompañadas de cascabeis visibles, como ocorrerá máis adiante, e a súa función parece orientarse máis cara ao rítmico e ao xestual que ao estrictamente musical. O instrumento non define un músico, senón un axente do tránsito. A pesar diso, a continuidade formal é evidente: a maneira de suxeitalas, o xesto de choque e a asociación directa co movemento corporal anticipan sen ruptura as *cliquettes* posteriores. Non se trata dunha invención, senón dunha herdanza consolidada na tradición dos idiófonos de colisión.

Comparación cos exemplos posteriores

Se se sitúa esta xilografía de 1492 xunto cos outros testemuños presentados, percíbese unha evolución coherente:
En **Basilea (1492),** as taboíñas son **atributo alegórico**. A Morte úsaas como extensión do seu poder rítmico e moral. O son é implícito, pero decisivo.
En **Virdung (1511),** o obxecto emancípase do símbolo e convértese en **instrumento catalogado**, nomeado e debuxado como cousa existente.
No **gravado francés de *Le jeune homme aux cliquettes***, o instrumento xa define unha **identidade social**: o executante preséntase como músico, con orgullo e humor.
Na **Danza da Morte de Zimmer (c. 1540),** reaparece o uso simbólico, pero agora cun instrumento **plenamente recoñecido**, incluso enriquecido con cascabeis.
A liña é clara: do símbolo rítmico ao instrumento musical, e do instrumento musical de volta ao símbolo, pero xa transformado.

Sentido cultural profundo

Esta imaxe de 1492 confirma algo fundamental para esta investigación: as taboíñas de colisión **non nacen como "instrumento musical",** senón como **obxecto sonoro corporal**, vinculado ao xesto, ao movemento e ao tempo. A súa progresiva incorporación de cascabeis no século XVI non fai máis que **intensificar unha cualidade sonora que xa estaba implícita.**

Na Danza da Morte, a música non consola nin eleva: obriga a avanzar. Por iso a Morte non necesita laúde nin frauta. Cóntalle con dúas taboíñas que chocan, unha e outra vez, como o recordatorio máis elemental e máis brutal de todos.
Desde este punto de vista, esta xilografía non é un antecedente menor: é un dos cimentos simbólicos sobre os que se construirá toda a iconografía posterior das *cliquettes* e das taboíñas interdixitais en Europa.

Epílogo

Da tablilla sonora ao instrumento: iconografía e significado das *cliquettes* e das taboíñas interdixitais na Europa da transición medieval-renacentista

A iconografía europea de finais da Idade Media e dos inicios do Renacemento conserva un conxunto reducido pero moi expresivo de imaxes relacionadas coas taboíñas de colisión e as *cliquettes*. Trátase de idiófonos manuais de forma sinxela, cuxo aspecto elemental contrasta coa carga simbólica e cultural que chegaron a asumir entre os séculos XV e XVI. Estas representacións non deben entenderse como curiosidades illadas, senón como fragmentos dunha historia coherente na que o obxecto sonoro, o xesto corporal e o significado moral aparecen estreitamente vinculados.

Os exemplos máis antigos sitúanse no contexto da Danza da Morte, en particular no ciclo de Basilea fixado polas edicións xilográficas de 1488 e 1492, derivadas do célebre mural do cemiterio dominico. Nestas imaxes, a Morte non é unha figura pasiva, senón un personaxe activo que danza e se dirixe a persoas de todos os estamentos sociais. Na escena dedicada ao médico, a Morte sostén unhas taboíñas interdixitais que, aínda que non se mencionan de forma explícita nos textos, poden identificarse con bastante seguridade pola súa forma e pola maneira de seren empuñadas.

Non son instrumentos asociados á liturxia nin á música cortesá, senón obxectos sonoros elementais, estreitamente ligados ao corpo e ao movemento rítmico. O son que suxiren é seco e repetitivo, case automático, unha música implícita que non acompaña a danza, senón que a rexe. Neste contexto, as taboíñas funcionan como unha metáfora sonora do tempo que se consume e do destino inevitable: a Morte non convence nin seduce, simplemente marca o compás.

Este valor simbólico encaixa plenamente coa lóxica do *Totentanz*, onde a música aparece de maneira deliberadamente ambigua, próxima ao popular e ao carnavalesco, e claramente afastada do sagrado. O idiófono de colisión, polo seu carácter inmediato e corporal, resulta especialmente adecuado para expresar unha música ligada á materia e ao movemento, unha sorte de antimúsica que non eleva nin consola, senón que acompaña o tránsito común a todos. Neste estadio, as taboíñas non son aínda

instrumentos musicais en sentido estrito, senón obxectos rítmicos cargados dunha forte significación moral.

Un cambio importante prodúcese a comezos do século XVI coa publicación de *Musica getutscht* de Sebastian Virdung en Basilea no ano 1511. Nesta obra, as taboíñas con cascabeis aparecen por primeira vez separadas de calquera escena narrativa ou alegórica e presentadas como un obxecto autónomo de descrición e coñecemento. Debuxadas, nomeadas e clasificadas xunto a outros instrumentos considerados rústicos ou secundarios, as chamadas *Britschen* pasan a formar parte dun discurso teórico que as recoñece como integrantes do mundo instrumental.
Este paso resulta fundamental desde o punto de vista historiográfico, xa que fixa unha tipoloxía recoñecible e demostra que o obxecto era o suficientemente coñecido como para figurar nun tratado con intención didáctica. A incorporación explícita de cascabeis reforza unha calidade sonora que xa existía e sinala un proceso consciente de transformación do obxecto rítmico en instrumento.

A iconografía francesa do século XVI confirma e amplía esta evolución. O gravado anónimo *Le jeune homme aux cliquettes*, conservado na Bibliothèque de l'Arsenal, amosa o instrumento nas mans dun mozo que se presenta a si mesmo a través da súa destreza rítmica. O texto rimado que acompaña a imaxe, de ton humorístico e autorreferencial, sitúa as *cliquettes* no ámbito da práctica popular e performativa.
Neste caso, o obxecto xa non funciona como símbolo moral nin como exemplo teórico, senón como un sinal de identidade social. O executante móstrase orgulloso da súa habilidade manual, e os cascabeis visibles na parte superior do instrumento subliñan a súa condición plenamente musical. A imaxe dá conta da circulación destes idiófonos en contextos urbanos e festivos, afastados tanto da alegoría moral como do discurso erudito, pero sen romper formalmente cos modelos anteriores.

A continuidade deste percorrido faise especialmente clara na *Dance of Death* de Wilhelm Werner von Zimmer, realizada cara a 1540. Neste ciclo xermánico, a Morte volve aparecer como figura danzante e porta unhas taboíñas interdixitais provistas de cascabeis claramente identificables.
O instrumento, xa plenamente establecido e recoñecible, reutilízase agora para marcar o ritmo da danza macabra. A diferenza cos exemplos de finais do século XV é significativa: xa non se trata dun simple obxecto rítmico elemental, senón dun instrumento constituído que regresa ao ámbito alegórico cunha carga sonora reforzada. Deste xeito, o percorrido péchase sen contradicións, pasando do símbolo ao instrumento e do instrumento novamente ao símbolo.

Considerados no seu conxunto, estes testemuños permiten afirmar que as taboíñas interdixitais e as *cliquettes* non son unha invención tardía nin unha tradición local illada, senón un idiófono europeo de longa duración, cunha notable estabilidade formal e unha ampla transversalidade cultural.
A súa historia iconográfica amosa un desprazamento progresivo desde o xesto rítmico corporal cara a unha musicalización máis definida, sen perder nunca a súa asociación co movemento, a repetición e a experiencia do tempo. A adición de cascabeis no século XVI non supón unha ruptura, senón que fai máis audible unha función sonora que xa estaba implícita nos exemplos medievais.

Desde unha perspectiva historiográfica máis ampla, estas imaxes convidan a reconsiderar o lugar dos instrumentos considerados “menores” dentro da historia da música. Lonxe de ocupar un papel marxinal, as taboíñas de colisión participan activamente na construción visual e simbólica do son na Europa premoderna. Xa sexa nas mans da Morte, do teórico ou do músico popular, o seu ritmo insiste sempre nos mesmos elementos fundamentais: o corpo en movemento, o tempo que avanza e a imposibilidade de escapar ao seu compás.

Existe unha versión en castelán que pode consultarse en liña en:
https://enciclopediacastanuelas.blogspot.com/2026/01/tablillas-interdigitales-con-cascabeles.html